

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

---

### Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*

Paris, Vrin, collection Philosophie et cinéma, 2010

Stefan Kristensen

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4410>

DOI : 10.4000/1895.4410

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 213-217

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Stefan Kristensen, « Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le , consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4410> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4410>

---

celle du défilé, et pourtant, toutes deux réunies dans une même interrogation. Le procédé est identique dans *Monique* (Lip I) (1973) et *Christiane et Monique* (Lip V) (1976). Dans le premier film la caméra, et avec elle Carole Roussopoulos, se glisse parmi les grévistes, elle enregistre ainsi leurs témoignages, livre l'émotion des mots dans des plans rapprochés sur les visages et de nouveau, les propos sont entrecoupés d'images d'actualité. Par l'entremise du montage on passe du temps réel, celui du témoignage avec la respiration des personnes, avec ce qu'on devine de leur espoir et de leur colère, à une autre temporalité, celle de l'image télévisuelle, qui semble corsetée, bridée, hors de toute respiration, livrant une parole normée, celle où l'individu disparaît derrière les mots d'ordre.

Si au cœur des films (choisis pour ce dvd) se trouve la parole enregistrée avec sa durée réelle, son enregistrement n'est pas contradictoire avec le dispositif – au contraire –, choisi il me semble pour produire de la distanciation. Dans *Christiane et Monique* par exemple, Monique pour raconter la teneur des relations entre hommes et femmes au cours des luttes à Lip, remplace le mot homme par celui de blanc et femme, par arabe. Le résultat de ce jeu de mots – ou jeu de rôle – est à la fois drôle, ironique mais surtout éclairant et évite ainsi toute forme de dogmatisme. Dans *SCUM* (1967), nous découvrons deux femmes assises de chaque côté d'une table sur laquelle trône une télévision. L'une d'entre elle, Delphine Seyrig, lit le texte de Valérie Solanas, *SCUM*, et la caméra enregistre cette lecture. Si le plan demeure fixe il est parfois entrecoupé de zooms avants afin de cadrer la télévision seule, moment de focalisation où l'image et le son télévisuels donnent à entendre l'atrocité des discours informatifs évoquant les guerres ou autres conflits mondiaux. Pas de discours surplombant donc, mais un sens que le spectateur construit dans ces allers-retours entre les deux médias, la télévision et la vidéo, ou la vidéo qui regarde la télévision. Décryptage qu'on retrouve à nouveau à l'œuvre dans

*Maso et Miso vont en bateau* (1976), quasi long métrage de près d'une heure, qui constitue un remarquable exercice d'analyse de la parole par le montage. Françoise Giroud qui a été invitée par Bernard Pivot afin de commenter la fin de l'année de la femme est confrontée aux discours, affligeants de bêtises il faut bien le dire, d'hommes qui se gaussent de leur mépris pour les femmes. François Giroud (Maso) devant faire bonne figure et preuve d'esprit dans un tel contexte (Miso) se noie dans la rhétorique. Le montage orchestré par Carole Roussopoulos isole certains propos, elle les monte en boucles répétitives jusqu'à une dizaine de fois, ajoute des cartons soulignant le grotesque ou la grossièreté des propos, créant des temps d'attente afin de dramatiser les réponses où l'on attend ce qui va pouvoir être répondu à l'aberration déjà entendue. Le montage procède aussi par l'ajout de mélodies populaires ou par la répétition en boucle de refrains chantés et ce afin de scander des assertions qui nous laissent sans voix, assourdis par le bruit des lieux communs. L'écriture, par le montage, rompt donc la linéarité inhérente au média, la passivité de la projection télévisuelle, et souligne les violences ordinaires qui font le terreau des mentalités... Le résultat est exceptionnel de drôlerie et d'intelligence, pédagogie qui emploie la dérision critique pour donner à entendre, sans sermonner, les discours véhiculés par une société patriarcale à travers ses médias d'information.

Cet ensemble livre dvd est donc indispensable à tous ceux qui s'intéressent au cinéma militant, et s'il vient compléter les dvd édités ces dernières années, il paraît particulièrement singulier dans ce paysage, en raison justement de l'humour, de la distance critique, apporté par les effets de montage. On pourrait se risquer à dire qu'il est la version féminine de la militance, sans vouloir de nouveau opposer les uns aux autres car comme le rappelle Carole Roussopoulos elle-même : « On a réduit le féminisme à une querelle de rapports de force entre hommes et femmes », avant d'ajouter : « La grande avancée des

féministes, c'est de ne pas couper notre vie en tranches de saucisson ». Aussi ce dvd paraît particulièrement important par ce qu'il nous montre des espoirs, de ce qui vibre sur les visages, et dont souhaitait témoigner Carole Roussopoulos. La cinéaste interrogée par Hélène Fleckinger déclarait : « C'est davantage la pratique et le contact avec les gens qui m'ont intéressée et influencée. Ce sont les personnes qui me donnent de l'énergie », rappelant encore : « Je ne pense pas du tout qu'il faille mystifier le rôle des images dans les avancées sociales. Elles font partie intégrante de la lutte, point à la ligne ». Images donc qui montrent une caméra à la rencontre avec les autres, tandis que le montage donne à entendre les mécanismes d'oppression des mots afin d'émanciper la parole.

Valérie Vignaux

Clélia Zernik, *Perception-cinéma. Les enjeux stylistiques d'un dispositif*, Paris, Vrin, collection *Philosophie et cinéma*, 2010, 128 p.

LE JUGEMENT DE GILLES DELEUZE dans *l'Image-temps* semblait sans appel. Le cinéma fait éclater les conditions de la « perception naturelle ». Il convient, lorsqu'on étudie l'image cinématographique, de quitter le plan de la perception humaine et d'entrer dans celui d'un « métacinéma cosmique », selon l'expression de Pierre Montebello (*Deleuze, philosophie et cinéma* [2008], p. 26. Ce livre constitue une solide, bien que très peu critique, introduction à la philosophie deleuzienne du cinéma). L'enjeu d'une philosophie du cinéma serait donc ailleurs que sur le terrain de la perception et de la comparaison entre les conditions de cette perception particulière et celles de la perception en général. Cette position de Deleuze est explicitement dirigée contre l'approche phénoménologique, et puisque très peu de phénoménologues ont traité du cinéma, elle est restée largement sans

réplique. Aucune étude comparable aux deux volumes deleuziens n'existe en effet dans le champ phénoménologique ; un article de Maurice Merleau-Ponty, publié en 1945 (« Le cinéma et la nouvelle psychologie », repris dans *Sens et non-sens*, 1948) et quelques remarques ici ou là dans son œuvre peuvent servir de base à des projets plus systématiques (quelques pages à propos du mouvement dans l'image dans *l'Œil et l'esprit* [pp. 77-81] et dans le cours de 1953 au Collège de France, *le Monde sensible et le monde de l'expression*, dont les notes viennent d'être publiées par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, 2011). Plus récemment, on observe néanmoins un nouveau dynamisme dans les études phénoménologiques sur le cinéma, dont notamment les travaux d'Alain Bonfand (*Le cinéma saturé. Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, 2007), ceux de Vivian Sobchack (*The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, 1992 et, plus récemment, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, 2004) ou encore l'étude de Malin Wahlberg sur le cinéma documentaire (*Documentary Time. Film and Phenomenology*, 2008).

L'ouvrage de Clélia Zernik s'inscrit dans un moment où la philosophie du cinéma se développe fortement et où l'approche phénoménologique joue un rôle central. Il prend une place essentielle dans ce contexte pour plusieurs raisons. Il permet d'abord de rectifier la réception de la réflexion merleau-pontienne sur le cinéma. Au lieu de dire que Merleau-Ponty établit une équivalence entre la perception du cinéma et la perception naturelle, l'auteur montre au contraire qu'une phénoménologie du cinéma doit prendre la forme d'une étude des écarts entre les deux formes de perception. Plutôt que d'affirmer que le cinéma et la perception n'ont pas de rapport sous prétexte que la perception du film est différente de la perception naturelle, elle tire la conclusion inverse : c'est précisément parce que la perception du film introduit des écarts avec la perception naturelle que son étude peut éclairer le problème de la perception

en général. Elle propose ensuite un certain nombre d'outils d'analyse phénoménologique de ces écarts et montre à chaque fois comment cette analyse éclaire les structures de notre perception. Elle explique enfin comment le cinéma parvient à brouiller la distance entre le sujet et le monde, comment le film sort du régime de la représentation et devient « le lieu sans lieu d'une expérience ou d'une épreuve de la présence » (p. 118), et donc comment une phénoménologie du cinéma est non seulement possible, mais encore souhaitable.

L'outil essentiel de cette relance d'une esthétique phénoménologique du cinéma est la notion merleau-pontienne de *style*. Merleau-Ponty identifiait le travail de l'artiste (peintre ou écrivain) comme la mise en place d'un système de signification tel qu'il imprime au monde perçu une « déformation cohérente » (l'expression provient de *la Création esthétique*, de Malraux; Merleau-Ponty la cite notamment dans son article « Le langage indirect et les voix du silence » dans *Signes* [folio] p. 88. Voir sur cette question l'étude de Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles*, 2008, spécialement les pp. 86-91). L'usage merleau-pontien de la notion s'inscrit dans une réflexion sur les rapports entre peinture et langage, et sert à justifier l'idée d'un « langage de la peinture » échappant au régime de la représentation. L'enjeu pour le philosophe est de fonder une conception de la création artistique et de l'œuvre d'art telle qu'elle est toujours en corrélation avec le sujet percevant, à savoir le corps sensible. Ainsi, la notion de style est solidaire de celle d'expression en tant qu'elle désigne tout mouvement corporel dirigé sur ou polarisé par quelque chose dans le monde. Un geste, une manière de marcher, de se tenir debout ou assis, est toujours déjà « une manière d'habiter le monde, de le traiter, de l'interpréter par le visage comme par le vêtement, par l'agilité du geste comme par l'inertie du corps, bref d'un certain rapport à l'être. » (*Signes*, p. 87) A chaque fois qu'on est face à une attitude ou un geste humains, on est face à une certaine manière de reprendre le spectacle du

monde à son compte et de lui offrir un système (plus ou moins élaboré) d'équivalences signifiantes. A partir de cette conception du corps percevant et expressif, Merleau-Ponty répond à la question de la nature de l'œuvre d'art : « L'œuvre accomplie n'est pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créé et [...], sans autre guide qu'un mouvement de la ligne inventée, un tracé presque incorporel, à rejoindre le monde silencieux du peintre, désormais préféré et accessible. » (*Ibid.*, p. 83)

Ce mouvement de l'œuvre cinématographique qui « traverse l'écran » pour toucher et mettre en mouvement le spectateur est précisément ce qui polarise l'intérêt de l'auteur. Merleau-Ponty l'avait bien développé pour la peinture et la littérature, mais seulement esquissé à propos du cinéma. Zernik relève le défi et propose les lignes directrices d'une stylistique perceptive appliquée au cinéma, accompagnée d'analyses pénétrantes sur des séquences de films classiques.

Le livre se structure comme un chiasme : d'abord le premier chapitre présente cinéma comme art de la distance perceptive, où le spectateur reste extérieur, puis le deuxième expose les manières dont le cinéma provoque le corps du spectateur, et enfin le troisième explore la manière dont l'image cinématographique est directement tributaire de la présence corporelle du spectateur. Dans le premier chapitre, Zernik analyse la fonction et la structure du cadre, la composition de l'image, la réduction de l'image à un contenu mental et la manière dont le cinéma permet une dissociation sensorielle en offrant tout à la seule vision, même du tangible ou du mangeable. Ainsi, le cinéma, à l'exemple notamment de Tati et d'Ozu, a le pouvoir de transformer le monde en image, en spectacle où le spectateur n'interfère pas et reste à distance, passif. Mais loin d'en conclure que le cinéma et la perception n'ont pas de rapport, elle en tire la conviction que ces déformations de la perception enrichissent en réalité notre conscience de la perception : « Si le dispositif cinématographique conduit à

faire de l'expérience du film un temps perceptif spécifique caractérisé par l'extériorité du spectacle et du spectateur, l'asymétrie du regardant et du regardé, la disjonction de la perception et de la motricité et la restriction par le cadre, en retour, chaque film, par son style, nous permet d'expérimenter une modalité singulière de la perception ordinaire. » (p. 42)

Les éléments stylistiques jouent un rôle analogue dans l'étude de la perception à celui que jouent les pathologies dans les analyses de la *Phénoménologie de la perception*. Les pathologies de Schneider, le célèbre patient de Kurt Goldstein, ont inspiré à Merleau-Ponty des réflexions essentielles notamment sur le rapport de la perception et de la pensée. Suite à une lésion cérébrale, Schneider a perdu la capacité d'appliquer des jugements catégoriaux, comme par exemple lorsqu'il s'agit de classer des morceaux de papier selon leur couleur. Il ne parvient qu'à rapprocher des morceaux de proche en proche, mais il lui manque ce que Goldstein appelait l'« attitude catégoriale » ; il en reste à l'« attitude concrète ». Merleau-Ponty discute cette dichotomie et parvient à la conclusion que l'attitude catégoriale est fondée sur l'attitude concrète et qu'il n'y a pas de raison d'opter pour un dualisme des facultés (Cf. *Phénoménologie de la perception*, 1945, I, chap. 6, « Le corps comme expression et la parole ». Zernik commente les analyses sur Schneider aux pp. 69sq.) L'étude de la déficience de Schneider permet de montrer la structure « normale » de la perception, tout comme le retrait de certains éléments dans l'image filmique, tel que le mouvement des personnages ou bien la profondeur de la perspective, permet de faire ressortir ce qui appartient aux habitudes et lois perceptives qui sont sollicitées dans notre appréhension des œuvres.

Dans le deuxième chapitre, un commentaire de plusieurs films d'Hitchcock donne à comprendre comment ces déformations de la perception peuvent être mis au service d'une sollicitation du spectateur et non plus seulement de sa mise à distance. Hitchcock dépasse un cinéma de la représentation et provoque

différentes sensations tels que le vertige, l'agoraphobie ou encore des expériences de dissociation perceptive, en surjoignant la pathologie perceptive de la pure visualité. Par exemple, en montrant dans *Rear Window* un personnage impuissant, immobile, paralysé, Hitchcock redouble dans le film la posture immobile du spectateur dans la salle et permet ainsi à ce dernier de s'identifier aux personnages. Le film rejoint la situation du spectateur en l'imitant et permet donc en quelque sorte de traverser l'écran. Concrètement, Hitchcock met en œuvre des techniques précises pour établir ce lien du spectateur et de l'écran. Par exemple, dans *The Birds*, il remplit le cadre d'éléments visuels jusqu'à le faire éclater, mettant en échec la structure perceptive ordinaire dominée par la perspective. « Le nombre croissant d'éléments, qui semblent progressivement déborder les limites du cadre, confère à l'image une présence qui n'est plus maîtrisable par le spectateur, mais seulement participable sur le mode de l'effroi conjoint du spectateur et du personnage, rompant ainsi momentanément la distance entre l'écran et la salle. » (p. 62)

L'analyse de l'espace dans le film *Deserto rosso* d'Antonioni, qui occupe toute la seconde partie de ce deuxième chapitre, renforce encore l'argument merleau-pontien posant qu'on rend mieux un état intérieur, un sentiment, en montrant un comportement de manière visible. Dans ce film, le personnage principal souffre d'une déconnexion de la perception et de l'action et cela est montré à travers l'image externe d'une femme qui erre dans un espace vaste et sans points de repère précis. Ainsi, on obtient une confusion paradoxale dans l'image : le monde « a la dureté de ce qui fait face », il est objectivé, et en même temps, « il n'est que matière mentale, que peut « posséder » le sujet » (p. 76).

Enfin, le dernier chapitre, consacré au néo-réalisme italien et à la nouvelle vague, montre comment l'image cinématographique « devient monde ». Zernik propose une nouvelle lecture de l'ontologie

du cinéma de Bazin : « L'engagement du corps propre du spectateur, l'ouverture du cadre sur un horizon et l'entrelacs du sentant et du senti, c'est-à-dire les trois caractéristiques dégagées pour différencier la perception cinématographique de la perception ordinaire, sont ici réintroduites dans la perception même du film. C'est peut-être ainsi qu'il faut entendre le terme de phénoménologie sous la plume de Bazin. » (p. 91)

Le néoréalisme est donc plutôt un « réalisme perceptif » et non pas un réalisme dans le sens d'une reproduction neutre et objectivante de la réalité. Cela implique qu'on comprenne enfin la notion de réalité, non pas selon les procédures de l'objectivité, mais comme un rapport avec le monde qui passe par la présence d'un sujet percevant. Il n'y a de réalité que perçue, ou plus généralement vécue. Comme l'écrit Zernik, « le néoréalisme, outre le fond social sur lequel il s'inscrit, est un réalisme perceptif, qui témoigne de l'impossibilité de saisir le monde sans faire intervenir un regard » (pp. 84-85). Ici encore, une série de commentaires de films montre comment on peut organiser une image filmique de sorte qu'elle apparaisse comme le monde que l'on perçoit. De Sica (*Ladri di biciclette*, *Umberto D*), Rossellini (*Germania, anno zero*), Godard (*Vivre sa vie*), Kurosawa (*Norainu* [*Un chien enragé*]) sont convoqués pour montrer comment le film, de spectacle, est converti en une épreuve intersensorielle mobilisant la totalité de la machine affective et motrice : « Le cinéma a su également inventer des biais pour contourner la frontière entre l'écran et la salle et retrouver l'immédiateté d'un commerce avec le monde, non surplombant et non instrumentalisé. [...] Cette esthétique, qui fait du rapport au film non plus une relation d'expérimentation, mais un événement de l'existence, une expérience, où fusionnent sujet et objet, spectacle et spectateur dans une même dimension qualitative ou rythmique non représentable, nous permet de redonner une place à l'analyse phénoménologique dans la compréhension des films. » (p. 119)

L'auteur prévient à juste titre une confusion dans sa conclusion. On serait tenté de saisir l'approche phénoménologique comme une manière de privilégier la participation du spectateur au film et d'en exclure complètement les techniques de la représentation et de la mise à distance. Or ce serait réintroduire un dualisme malsain là alors qu'on a péniblement écarté le dualisme traditionnel de la représentation et de la participation au préalable. Les deux formes d'esthétique, celle de la « représentation » et celle de la « présence » correspondent en fait à deux types de rapport avec le monde, l'un à distance, où les choses nous apparaissent bien rangées, neutralisées, reposant en elles-mêmes, et l'autre, où nous sommes dans la réalité, où les distances ne sont pas stables.

Pour terminer, on peut formuler une réserve à propos du contraste introduit par l'auteur entre la psychologie de la forme et la phénoménologie. La première induirait une approche considérant l'image cinématographique à distance, comme pur phénomène visuel, externe, alors que la seconde parviendrait à mettre en évidence l'empiètement du corps du spectateur et de l'image. Or s'il est vrai que Merleau-Ponty aborde, en 1945, le cinéma à partir de la « nouvelle psychologie », c'est précisément pour en produire une approche phénoménologique. Il décrit la vertu de cette nouvelle psychologie en disant qu'elle nous montre l'homme comme « un être qui est jeté au monde et qui y est attaché comme par un lien naturel », et le monde « avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être » (« Le cinéma et la nouvelle psychologie », p. 96). L'argument de Merleau-Ponty consiste à dire que pour signifier un sentiment « intérieur », le cinéma doit montrer le personnage « de l'extérieur », montrer, en d'autres termes, qu'une conduite, un comportement exprime un sentiment mieux qu'une caméra qui tenterait de rendre le paysage intérieur. En somme, selon Merleau-Ponty, le cinéma montre que l'extérieur empiète toujours-déjà sur l'intérieur. Ainsi,

c'est précisément le rôle de la psychologie de la forme de préparer le dépassement du clivage entre l'intérieur et l'extérieur, entre le sujet et l'objet. Il est donc à mon avis faux de prétendre que pour Merleau-Ponty, « la vocation du cinéma est de rester cantonné à l'observation à distance » (p. 55). De plus, il conclut son article en soulignant la parenté de la psychologie de la forme, du cinéma et de la « philosophie phénoménologique ou existentielle ». Cette philosophie a pour enjeu la description du « mélange de la conscience avec le monde, son engagement dans un corps, sa coexistence avec d'autres » (*Ibid*, p. 105). Un tel sujet, conclut-il, est « cinématographique par excellence ». On peut donc non seulement confirmer qu'il n'y a pas d'opposition entre la psychologie de la forme et la phénoménologie, mais également que le cinéma est, en son essence, philosophique. Dans ces dernières lignes du texte, Merleau-Ponty distingue entre le cinéma comme dispositif technique et comme art, et c'est seulement

en tant qu'art qu'il peut être qualifié de philosophique. Si donc le cinéaste et le philosophe partagent quelque chose, c'est en tant qu'ils possèdent la même « manière d'être » qui consiste précisément à chercher à exprimer l'empiètement de la conscience et du corps, du dedans et du dehors, etc. Cette parenté est soulignée par Jean-Luc Godard lorsqu'il cite la dernière phrase de l'essai de Merleau-Ponty, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » sur un carton de *Masculin féminin*.

Mais cette critique d'ordre exégétique ne peut que renforcer l'argument de l'auteur en faveur d'une phénoménologie du cinéma envisagée comme stylistique perceptive. Au lieu de voir le texte de Merleau-Ponty sur le cinéma comme une esquisse insuffisante, on doit le lire déjà comme un jalon fondamental dans cette perspective.

Stefan Kristensen